

早田：16世紀イタリアにおける女子の教養教育と職業教育 —画家ソフォニスバ・アングイッソーラを手がかりに—

16世紀イタリアにおける女子の教養教育と職業教育

—画家ソフォニスバ・アングイッソーラを手がかりに—

早 田 由美子

はじめに

本研究では、16世紀のイタリアで生まれ、後にスペインにわたって宮廷画家として活躍した女性画家ソフォニスバ・アングイッソーラ (Sofonisba Anguissola, 1532—1625) をはじめとする6人姉妹の受けた教育を通して、当時のイタリアにおける女子の教養教育と職業教育を考える。ルネサンス期のイタリアでは女子教育に関する特別な教育制度も体系的な学習の機会もなかったが、娘たちの教育に積極的であった父、父の思想と行動に影響を与えた人文主義者の言説を手がかりに当時の女子の教養教育に関する思想について明らかにする。さらに、女性の就業に対する理解が乏しい中で、ソフォニスバラがどのような修業を経て画家として大成できたかについて、指導をしたベルナルディーノ・カンピ (Bernardino Campi, 1522—1592) やミケランジェロ (Michelangelo Buonarroti, 1475—1564) の行動を通して考察する。画家としてのソフォニスバ研究は社会史や女性史の発展の中で1980年代後半から見られるようになり、ペルリンジェリ (1992)¹、パドガン (1995)²、ヘラー (1987)³、チャドウィック (1990)⁴らの研究のほか、ボルギーニ(2006)⁵、ピッツァガッリ(2003)⁶、ピネージ(1998)⁷、カローリ(1987)⁸、マリニヤッジ (1981)⁹、ミラネージとフェッツィ (1970)¹⁰らによる伝記が刊行されている。しかし、彼女を含むこの姉妹の受けた教育に焦点を当てた研究はない。また、ルネサンス期の教育に関してはガレンの研究¹¹などがあるが女子教育を主たるテーマにした研究はほとんどない。本研究では思想家の言説の中に表現された教育思想だけではなく、実際に生きた人物が受けた教育内容や身につけた教養、さらには職業教育のありかたの一端を当時の思想や、父と娘たちの関係、絵画の師匠たちとの関係を通して明らかにする。

1. 父による娘の教育とカスティリオーネ

(1)ソフォニスバラが身に付けていた教養・技能

まず、ソフォニスバとその姉妹たちがどのような教養や技能を身に付けていたかを見ていきたい。

驚くべきことに、アングイッソーラ家の6人姉妹はみなそれぞれ絵を描く技量を持っていた。技量をもっていただけではなく画家であったとする説もある¹²。ただし早世したり、修道院に

入ったりしたものもいるので全員が本格的な画家であったかは不明である。その中で長女ソフォニスバと次女エレーナの二人は共にクレモナの画家カンピから指導を受けており、本格的に画家になる修業をしたと言える¹³。三人の妹三女ルチア、四女エウローパ、五女アンナ・マリアは、この二人の姉から絵の指導を受けたので、カンピの手法を間接的に学んだことになる。三女ルチアは18—19歳でカーポ・ディ・モンテの絵を描いた¹⁴。また、彼女の手による肖像画「クレモナの医者」(1560、プラド美術館)はソフォニスバの肖像画と遜色ないほど技術的にも優れた作品である。四女エウローパと五女アンナ・マリアは結婚し、肖像画と共に宗教画¹⁵を残した。このように、アンゲイッソーラ家の姉妹は絵画の技能を身に付けていたり、画家として活躍したりしていたのである。

また、姉妹が有していた絵画以外の教養・技能についてもいくつかの手がかりがある。ソフォニスバらの残した絵画やその他の資料もそれを物語っている。ソフォニスバの絵画にはラテン語の記された手帳を持つ自画像(図1 1554、ウィーン歴史博物館)¹⁶やラテン語が記されている自画像(1552、ウッフイツィ美術館)。さらには、達筆で書かれたスペイン国王へのイタリア語による長文の手紙¹⁷も残っており、彼女がラテン語やイタリア語の高い読み書き能力を持っていたことがうかがわれる。また、三女ルチアによる自画像(図2 1557、ミラノ市立美術館)¹⁸には彼女が小さな書物をもった姿が描かれており、やはり彼女の読書能力を示している。また、イタリアの研究者によれば、六女ミネルヴェは早世したがラテン語とイタリア語に精通し、四女エウローパと五女アンナ・マリアはウーゴ・グアラッツィーニ教授の下で短いが学んだと指摘されている。¹⁹このようにアンゲイッソーラ家の姉妹はラテン語やイタリア語の読み書き能力を有していたことが推察できる。

また、ソフォニスバの多くの自画像の中には、ハーブシコードを弾く構図の2つの作品(図3 1555—56、ナポリ国立博物館²⁰、図4 1561、アルソープ、スペンサーコレクション)²¹があり、彼女に楽器のたしなみがあったことが分かる。また、三女ルチアは画家としてだけではなく歌手としても名を馳せてい



図 1



図 2



図 3

早田：16世紀イタリアにおける女子の教養教育と職業教育 ―画家ソフォニスバ・アングイッソーラを手がかりに―
 と言われる²²。音楽に関する資料は少ないが、彼女たちが楽器演奏や声楽に関する音楽教育を受けていたことが推察される。このように、16世紀中葉に生きた彼女たちは絵画、音楽、イタリア語、ラテン語あるいは文学に関する教養・技能を身に付けていたのである。

(2)父による娘の教育

次に、アングイッソーラ家の姉妹にこのような技能や教養を身に付けるよう導いた彼女たちの家庭教育について考えてみたい。アングイッソーラ家はクレモナの富裕な貴族であり、ソフォニスバの祖父の時に医療用ハーブの商売で財を成した。父アミルカーレはクレモナ郊外にある聖シジスモンド教会の管理者の一人で、芸術家に教会の装飾を命じる役割を担っており、芸術に対する理解と造詣があった。父については、父と息子（ソフォニスバの弟）を描いたソフォニスバによる家族の肖像が一定の手がかりを与える。この作品（図5 1557—58、デンマーク）²³は父が幼い息子の肩を抱いて微笑む構図をとっており、その作品には、威厳があるだけではなく、子どもを慈愛に満ちたまなざしで見つめる父親の温かい表情が描かれている。このように威厳と温かさを併せ持つ父は、娘の教育についてどのような思想に影響を受けていたのであろうか。

〈カスティリオーネからの影響〉

美術史家ヘラーは、父アミルカーレは「カスティリオーネの女子教育に関する言説に賛同し、6人の姉妹（ソフォニスバ、エレナ、ルチア、エウローパ、アンナ・マリア、ミネルバ）すべてにラテン語、音楽、絵画を学ばせた」²⁴と指摘する。つまり、カスティリオーネ（B.Castiglione, 1478—1529）の言説に影響を受けて女子の教養教育を重視したというのである。確かにカスティリオーネは1528年に『宮廷人』を刊行しているので、父が1532年生まれのスフォニスバをはじめとする娘たちを教育する上でこの本を参考にした可能性は十分にある。

では、カスティリオーネは女子教育についてどのような考えをもっていたのであろうか。彼は『宮廷人』の中で、女性の教育をテーマに2人の登場人物に議論させている。登場人物の一人ガスパルは女性の不完全さや弱さを強調し、教養など女性には必要ないという立場であり、当時の女性に対する固定観念の象徴のような存在として登場する。しかし、もう一人の登場人物ジュリアーノはガスパルの主張に反論し、次のように述べている。

「私としては、皆様が宮廷人の知っているべきだとお考えになった事柄に関しては彼女もま



図 4



図 5

た造詣があることを希望いたしますし、また、やはり少なくとも自分自身はそれを行わぬ者たちにも持てる程度の判断力を、彼女も備えるよう望みます。これは騎士たちをそれぞれの実力に応じて正當に評価し、讃辞を送る能力を持つためにも必要なことであります。(略)文学、音楽、絵画の知識(notitia di lettere, di musica, di pittura)と、それに舞踏、饗宴のしかた(fappia danzare e festeggiare)も体得するのが望ましく、宮廷人に対して示された要望の数々を満たすにあたっては、思慮深き謙遜をもって好ましい評価を受けるよう心掛けるべきでありましょう。そうすれば、談笑したり遊戯をしたり、何をするにつけてもこの上ない優雅な雰囲気身をまとうことができ、必要に応じて彼女にふさわしい戯れ言や冗談を交えながら、大切な人物をゆったりとした気分の中にひきつけておくことができるはずです」²⁵

つまり、宮廷にいる女性は男性と同様宮廷人としての教養が必要であるという立場であり、文学、音楽、絵画の知識に加え、舞踏、饗宴の仕方、すなわち、人のもてなし方を体得する必要があるというのである。舞踏は今で言う身体表現や体育の分野に入ると捉えられるので、これらを整理すると文学に加えて、音楽・美術・体育分野の技能をバランスよく身につけることを求めていると言えよう。

さらに、ジュリアーノは「男に理解できる事柄はすべて女性もまた同様に理解でき」、「どちらかの性の知力の及ぶところならば、必ずもう一方の性の知力も到達し得る」と指摘している²⁶。そして、彼は「まだ他にも学問、音楽、絵画、彫刻など、それぞれの分野で卓越した能力を發揮した婦人」も多く、「貴殿も、ご存知の女性たちのことをよく考えてご覧になれば、彼女たちが、多くの場合その人格や功績において、父親や兄弟、あるいは夫たちに比べて少しも見劣りがしないばかりか、しばしば男たちの誤りをただし、かれらに益をもたらしたことを容易にご理解なさることができましよう」²⁷と述べている。

『宮廷人』では女性の能力を男性の一段下に見るガスパルのような見方も示されているが、このジュリアーノの言説からは、女性が男性と同等の知識や技術をもちうるとする考えが明確に示されている。さらに、女性が人格や功績で見劣りしないだけでなく、男性の誤りを正す役割も果たしうることが指摘されている。このように登場人物ジュリアーノの言葉を通して、カスティリオーネは自分なりの女性観、教育観を示した。そして、宮廷人には男女問わず、文学の知識と音楽、絵画と舞踏の技能が必要であると明示したのである。なお、カスティリオーネのこのような思想はそれ以前の人文主義者からも影響を受けていると考えられる。

15世紀の人文主義者で、カスティリオーネにも影響を与えたヴェルジェーリオ(P.P. Vergerio, 1370—1444)は、「親たちは、自由諸学芸ならびにすぐれた教育で鍛えること(exhibeant honestis artibus et liberalibus disciplinis instructos)以上には、生きるためのより大きい富も財産も子どもに残してやることはできない」²⁸と述べて、子どもの教養教育の重要性を説いている。また、男女の枠を乗り越えて教養教育を重視したという意味ではブルーニ(L.Bruni 1369—1444)からの影響も考えられる。彼は貴婦人バットィスタ・マラテスタのた

早田：16世紀イタリアにおける女子の教養教育と職業教育 ―画家ソフォニスバ・アングイッソーラを手がかりに―
めに著した『文学研究論』の中で、文学、学問、雄弁術において名声を博した優れた女性たちの例を挙げ、彼女にも才能の絶頂を極めることをめざすよう勧めた。そして、「はば広くきめのこまかい、しかも深みのある」文学についての知識を基礎的教養と捉え、卓越したラテン著作家たちの著作のみを読むことが魂の純粹さを保ち、「精神の栄養」(pabulum animi)になるという考え方を示した。²⁹

〈ヴィーダからの影響〉

一方、美術史家チャドウィックとピッツァガリはそれぞれの著書で、ソフォニスバの父アミルカーレはマルコ・ジェロラモ・ヴィーダ (M.Vida) という高位聖職者で人文主義者の知人から影響を受けたと指摘する。³⁰

ヴィーダは詩人で人文主義者の女性バルテニア・ガッレラーティの知性に信頼を寄せ、高く評価した。ヴィーダはガッレラーティについて「ギリシャ・ラテン文学を習得し、散文および詩を表現し書くことができる。どのようなテーマに関しても流暢に表現し博学であるだけでなく、エレガントで賞賛にふさわしい」³¹と述べている。また、ガッレラーティの父は高貴な法学者かつ人文主義者で、娘の教育に熱心であった。ヴィーダはガッレラーティの主催する女性のサロンの評判を広めるなど彼女の仕事を支援した。このことは女性と教養の結びつきに関する父アミルカーレのイメージを高めるものであったと考えられる。

16世紀の『宮廷人』や15世紀の思想において、女性に男性と同等の能力や学問・教養を許容する考え方が示され、また、教養を持つ身近な女性の活躍を見聞きする機会も増えていた。このような思想や人々の行動から影響を受けてソフォニスバの父は娘たちの教養教育を支援したと言えよう。また、女性が学問や様々な技能を習得する機会を得ることへの理解が深まったことで、女性が一定の能力を開花させ、さらに職業上の能力の獲得につながる基盤が形成されたと考えられる。

〈ヴィーヴェスとエラスムス〉

一方、スペインでは教育思想家ヴィーヴェス (J.L.Vives, 1492—1540) がカスティリオーネの『宮廷人』の発行よりも前の1523年に『キリスト教徒の女性の教育について』を著している。ヴィーヴェスは「もし女性が無知でないか、美德や貞節の重要性を考えないわけでないなら悪い女性を見つけるのはたやすくはない」、「今世紀と過去の諸世紀における女性の悪徳は、その大部分が無知蒙昧に起因している」などと述べて、女性が知性を備えるための教育の重要性を指摘した。³²また、ヴィーヴェスの友人でネーデルランド出身のエラスムス (D.Erasmi, 1467—1536) は、16世紀の初頭にイタリアのトリノ大学で神学を学び、1517年には『対話集』を一巻にまとめた。その中でエラスムスは神父とある女性の対話を通してカスティリオーネのように2つの女性観を表した。神父は「学識は女性に合わない」として女性が学識を得ることやラテン語を学ぶことに否定的立場であった(ただし、「書物を読むのはよい」として一定の譲歩も示している)。一方、マグダリアという女性は、「学識のおかげで、主人にとってはわたくしが、

わたくしにとっては主人が、ひととき大切な人になるんです」³³として神父の学識否定論に反論した。エラスムスはマグダリアの弁を保守的な神父と対比させて明確にすることによって、女性が学識を得ることを擁護したと考えられる。

スペインは1535年からクレモナを支配した。そのスペインで展開されたヴィーヴェスの思想とトリノで学んだエラスムスの思想には女性の学識や教養を積極的に擁護しようとする面があった。このような思想にアミルカーレが直接に触れる機会があったかは明らかではないが、この時代のイタリアやスペインで女性の教養教育を推進する一定の流れが出来ていたことが確認できる。

2. ラテン語、音楽、絵画の位置づけ

これまで、文学、音楽、美術、体育の分野における教養・技能を身につけることを重視する思想の存在を確認してきた。文学の中ではとりわけ古代ギリシャ文学やラテン語が選択されている。さらに、音楽、絵画も重視されている。これは、当時どのような意味をもっていたのであろうか？

先に挙げた『宮廷人』の一節の中では、文学、音楽、絵画などの知識は「騎士たちをそれぞれの実力に応じて正当に評価し、賛辞を送る能力を持つため」であり、また、「談笑したり、遊戯をしたり、何をするにつけてもこの上ない優雅な雰囲気身をまとうことができ、(略)大切な人物をゆったりとした気分の中にひきつけておく」³⁴ためと表現されている。つまり、ジュリアーノが女性の能力を評価し尊重し、女性に高い知識や技術を求めたのは、女性の経済的自立のためではなかった。当時の宮廷の女性が高い知識・技能を身につけるのは、男性の能力を正当に評価するためであり、また、優雅な雰囲気を身にまとい、人々を惹きつけるための手段やたしなみとして位置づけている側面がある。

このためガレンは15世紀の人文主義者の言説に比べ、16世紀の『宮廷人』では「上品、温雅、優美」といった「現象的側面」を取り上げているにすぎず、それは「結局〈会話〉の中で役に立つ」かぎりのものであり、「重要なのは到達しがたい徳性ではなく、いつでも役に立つ外面的な態度振舞いなのである」³⁵と指摘し、「古典研究は術学に」なりさがったと批判している。つまり、ガレンは、カスティリオーネが徳性や人間性ではなく優雅さや作法など外見的美しさを求めることを、古典を学ぶ目的として据えた点を批判したのである。

確かにガレンが指摘するように、この意味では、15世紀に展開された古典研究の意義は後退しているように見える。ただし、カスティリオーネは単に表面的な魅力を形成するためだけのものとして教養を捉えているわけではなく、「徳」によって行動が支えられるべきであると考えていたことも留意しておく必要はある。例えば彼は次のように述べている。

「貞節、寛大、節制、強靱な精神力や思慮深さなどの徳は、一見人びとを楽しませるのにも役立たぬではありませんが、とくにそのためと言うよりもむしろ、彼女が本当にその受ける名

早田：16世紀イタリアにおける女子の教養教育と職業教育 ―画家ソフォニスバ・アングイッソーラを手がかりに―
 誉にふさわしい立派な人物であり、彼女が為すことすべてがこれらの徳によって支えられていることこそ大切だからであります」³⁶。

このようにカスティリオーネは、徳性に支えられた行動の意味づけを行っている。

しかし、ガレンが指摘するように、カスティリオーネは15世紀の人文主義者のような古典に対する意味づけは行っていない。15世紀の人文主義者は「古代のことがらについての不断の学習」によって補完しつつもまぎれもない独自の個性をたゆみなくつくりあげていく。人間は「人びとと接触したり、人間の歴史に触れたりすること」、「あいまいでも月並みでもない的確なことばを比較対照」することで「知らず知らずのうちに自己自身を発見」し、「自己自身のことばでの確かに語り」、「自己自身になる」³⁷として、古典を学び、古典と比較することで自分自身を知り、自己を作り上げると考えていた。このように位置づけられていた古典を学ぶ意義は、カスティリオーネにおいては見ることはできない。

では、カスティリオーネは『宮廷人』で音楽についてどのように位置づけているであろうか。彼は次のように述べている。

「音楽は人間の魂をなごませるばかりではなく、獣をおとなしくさせることもしばしばあります。音楽を介さない人は、精神の調和がとれていない (*spiriti discordanti*) ものと判断して間違いありません。むかし荒れ狂った大海のただなかを一匹の魚が人間を背に乗せて連れて行ったほど、音楽には異常な力があることを思い出してください。音楽が、神に賞讃と感謝をささげるために神聖な寺院で奏されるのをわれわれは目にします。それは神が音楽を歓ばれ、また人間の労苦と苦悩 (*fatiche, & fastidii nostri*) をやさしく和らげるために人間に与えたもうたのだと考えられます」³⁸。

このように、音楽は「人間の魂をなごませる」だけではなく、心を平穏にさせ、人間の「精神の調和」を導くものであると捉えられている。さらに、神が「人間の労苦と苦悩」を和らげるために人間に与えたものであり、「神に賞讃と感謝をささげるために」音楽を教会などで演奏するとされている。知られているように、音楽は当時の教養として必要とされていた自由七科 (リベラルアート) の中の1科目であった。カスティリオーネは、音楽は芸術や技能であるというよりも、人間の精神の調和と苦悩の緩和や癒しをもたらすものとして、さらには神への賞讃と感謝という神との関係で位置づけている。この音楽の定義を通して、当時の教養の捉え方や意味も理解できる。彼は女性が教養を身につけることによって男性を正当に評価し、自分自身に優雅な雰囲気をもたらすとしたが、教養としての音楽にはもっと深い意味が付されていた。単なる技能や人に見せるためのものではなく、人間精神と神とに深く関わるものであり、人間の存在価値や生き方と大きく関わるものと言うことができよう。

一方、絵画についてカスティリオーネは『宮廷人』の中で次のように書いている。

「このごろではなにか手先の技術であるかのように考えられ、貴人にはふさわしくないと思われているこの芸を私が宮廷人に要求しても、不思議に思わないでください。古代の人びと、

とくにギリシャではどこでも貴族の子弟が学校で真面目な、必要なこと（*cosa honesta, & necessaria*）として絵画を学ぶことが望まれ、また自由学芸の第一段階（*primo grado dell'arti liberali*）として認められていたということを読んだ記憶があります」³⁹

この文章からは、当時、絵画が貴人にふさわしくない芸であると一般的に考えられていたことが分かる。しかし、カスティリオーネは古代ギリシャでは、絵画を「真面目な、必要なこと」として、また、「自由学芸の第一段階」として位置づけられていたと指摘し、ギリシャ思想への共鳴を示している。音楽に関して彼が示したような教養の意味づけ、すなわち、「精神の調和」、「神への賞賛と感謝」、「人間の労苦と苦悩」の緩和という意味づけを彼は絵画には付していない。また、実際のところ、絵画は自由七科にも入っていなかった。しかし、古代ギリシャ文化に価値規範のよりどころを求め、それへのあこがれと回帰を特徴とするルネサンス文化の中で生きたカスティリオーネは、ギリシャの人々に倣って絵画を重視し、絵画を音楽と共に教養ある宮廷人にとって必要な素養として示しているのである。

絵画に関しては、カスティリオーネ以前、15世紀にフィレンツェで活躍したギベルティ（L. Ghiberti, 1381—1455）によってより深い位置付けがなされている。彼は「彫刻家も画家も、あらゆる自由学芸、すなわち、文法、幾何、哲学、医学、天文学、遠近法、歴史、解剖学、作図理論、算術など、これらすべてに熟達することが望ましい。彫刻と絵画は、多くの学問やさまざまな技術的熟練によって飾られた（*ammaestramenti ornate*）総合知（*scienza*）であり、他のあらゆる学芸にまさる最高の創造（*somma invenzione*）なのだ」⁴⁰と述べている。彫刻と絵画は自由七科に入っていなかったが、ギベルティは、彫刻・絵画を自由学芸に熟達することによって生み出される総合的知・科学であり、最高の創造であると位置づけているのである。

ソフォニスバの父が影響を受けたとされるカスティリオーネの思想とそれ以前の人々の思想には、このような豊かな言説が展開されていた。すなわち、精神の調和や苦悩の緩和、神への感謝や自己自身の発展、総合的知としての絵画・彫刻の位置付けなどの思想である。父はこれらの思想を土台に、娘に文学と音楽と絵画の教育を支援するという行動をとったと考えられる。

3. 教養としての絵画と職業のための絵画

(1) 職業画家と貴族・女性であること

このようにアングイッソーラ家の姉妹は教養として絵画を学んだ。しかし、教養として絵画を学ぶことと画家になるために絵画を学ぶことには大きな相違がある。ソフォニスバは当初教養として絵画を学んだが、後に画家になるために絵画を学ぶことになる。

ソフォニスバの時代、女性は「制度的支え、すなわち、学問的訓練、法王や市民のパトロン、ギルドや工房からは排除されていた」⁴¹と言われる。約半世紀後に、女性画家として活躍したアルテミシア・ジェンティレスキ（A. Gentileschi, 1593—1653）の場合は、フィレンツェの美術アカデミーに通い、1616年にはアカデミーの女性公式会員になったとされているが、一般的

早田：16世紀イタリアにおける女子の教養教育と職業教育 —画家ソフォニスバ・アングイッソーラを手がかりに—
には、女性たちは美術学院に入学できず、芸術家の工房で男性の弟子たちと混じって修業することも難しかった。そのため、女性が画家になることは困難なことであったと考えられる。

ソフォニスバ以降、画家になった女性たちは父が画家であることが多かった。例えば、ラヴィニア・フォンターナ (L.Fontana, 1552—1614)⁴²は画家プロスペロ・ファンターナの娘、聖母子の画家バルバラ・ロンギ (B.Longhi, 1552—1638) はマニエリズムの画家ルーカ・ロンギの娘であった。さらに、マリエッタ・ロブスティ・ティントレット (M.R.Tintoretto, 1560—1590) は巨匠ティントレットの娘であり、先のアルテミシア・ジェンティレスキは画家オラツィオ・ジェンティレスキの娘であった。⁴³彼女たちは、父が画家であることにより、家庭や工房の中で他の弟子に伝えられる画家になるための技術を自然に見聞きして身につけることができたと考えられる。アルベルティ (L.B.Alberti, 1406—1472) の『家政の書』⁴⁴が示すように、当時家庭における教育の担い手は父親であった。商業や手工業、農業などの家業を継ぐことが一般的であった社会で、自分が培ってきた職業に関わる知識と技術を息子に伝達すること、すなわち、家庭教育は極めて重要な父親の役割であった。この教育は父から息子になされるのだが、16世紀には父から娘への画法の継承という新たな動きが生じたとも見ることができる。

しかし、ソフォニスバの父は画家ではなかった。ここに他の女性画家とは大きく異なる点がある。そこには、「女性」、「父が画家でない」という当時の社会で乗り越えるべき2つの壁がある。「父が画家でない」のに画家になったということは、家業の継承を基本とする時代にあつて、「家業」の枠を超えたことも意味する。ソフォニスバにはさらに乗り越えるべき壁があった。「貴族」であるという点である。ソフォニスバ研究で知られるペルリンジエリは「貴族であったこと、女性であったことは、彼女が画家の道を進む上で障害であった」⁴⁵と述べている。当時画家は貴族よりも身分が低いと考えられていたため、貴族の家庭で父が子どもに画家修業を積極的にさせることはなかったのである。では、ソフォニスバはどのようにして画家としての修業をしたのであろうか。

ソフォニスバの場合、父は画家ではなかったが、芸術に対する造詣と理解があつた。彼はクレモナにある聖シジスモンド教会の管理者の一人で、芸術家に教会の装飾を命じる役割を担っていた。この教会は内部の天井から柱まで彼らのフレスコ画で覆われた壮麗な教会であり、その装飾を命じていた父の芸術や絵画に対する造詣や情熱が推測される。では父アミルカーレは、なぜ彼女が画家になることを支援したのであろうか。

父アミルカーレがソフォニスバに最初に絵画の教育を支援した際は、すでに見てきたように、娘に教養を身に付けさせることを目的としていたと考えられる。しかし、ソフォニスバが12歳の時、召使とともに描いた自画像のデッサン (1544、フィレンツェ、ウッフィツィ美術館) が物語るように、彼女は早くから類まれな才能を示していた。父は娘の絵画に対する才能と情熱にふれたことにより、それを伸ばす方向への道を模索したと考えられる。

さらに、父には聖シジスモンド教会の祭壇画 (図6 1556、クレモナ)⁴⁶を担当していたカ

ンピやベルナルディーノ・ガッティ (B.il Sojaro Gatti, 1495—1576)などの画家たちとの交流があった。それはソフォニスバのその後の修業をたやすいものにした。そして、父は娘ソフォニスバの画家修業のため彼らを師匠として依頼し娘たちが学ぶ機会を確保し、彼女の画家としての人生を切り開く道筋をつけたのである。その際の教授料など資金面でも彼女を支えた。⁴⁷ アンゲイッソーラ家の経済状況はそれほど繁栄していたわけではなく、生活の様子は貴族の地位にふさわしいものでもなかったという説⁴⁸もあるが、民衆階層よりは豊かであったことは否めない。資金面での支えという意味では貴族であることはむしろ有利な方向へ働いた。こうして、娘が職業画家になるルートが確保されたとと言える。



図 6

(2)他家での修業と奉公制度

ソフォニスバの才能を発見した父はそれを伸ばすための方法としてカンピ家での修業を選んだ。他家での奉公や修業という方法は、当時、男性に関しては頻繁に行われていた。

ペルリンジェリによると16世紀の貴族の間では長子を別の貴族の館で育ててもらう慣習があった。⁴⁹通常、10歳頃に他家に送られ、教育だけではなく軍事訓練や家族への奉仕なども躰けられた。貴族であったアミルカーレも同じクレモナの貴族パッラヴィチーニ家に15歳で送られた経験をもつ。このような貴族間の慣習は、子どもの教育という観点から進められたと考えられる。アンゲイッソーラ家の事例は上層階層における子弟教育の事例であるが、農村地帯にもこれに類することが行われていた。他家で奉公するという慣行である。イタリア家族史の研究によれば⁵⁰、この奉公の慣習は時代や地域によって普及の度合いが異なることが明らかになっている。17、18世紀におけるトスカーナ地方のいくつかの教区では、15歳から19歳までの男性のゆうに4割が他家で奉公していたことを示す研究がある。この慣習は、折半小作制度が普及していた中部イタリアのトスカーナ、エミリア、マルケ、ウンブリア地方に見られた。しかし、同じトスカーナ地方でも、15世紀には奉公という慣習がほとんどなかったということを示す研究もある。クレモナはロンバルディア地方であるが17世紀に奉公の慣行が定着していたエミリア地方と隣接する地域であり、16世紀に奉公という慣習がある程度広がっていたことは十分推測できる。

一定年齢になった子どもを他家で奉公させるのは甘やかしを戒め、また、他家での奉公によって体験したことを実家に持ち帰ることで他家の家庭経営の手法などを自分の家での経営に生かすという意味もあったと考えられる。奉公と教育は異なる面があるが、自分の家では上手くいかない面もある子どもの職業上の技能習得を、子どもを他家に送ることで意図的無意図的にかかわらずより効果のあるものにしたという意味では奉公は教育的な側面を有していたと考え

早田：16世紀イタリアにおける女子の教養教育と職業教育 ―画家ソフォニスバ・アングイッソーラを手がかりに―
られる。

しかし、この点に関しても、ソフォニスバが他家で修業するためにはやはり女性という制約を父と娘が打ち破らなければならない。これまでみてきたように、この時代には上層階層の女性に一定の教養を身に付けることを奨励する機運があった。アミルカーレの娘に対する積極的な教育はその流れの中で行われた。さらに、その過程でソフォニスバが示した才能によって、父の教育に対する配慮はさらに高まった。当時広がりつつあった他家での奉公や修業を息子ではなく娘に体験させるためには性別という枠組みに囚われないという新たな意識改革が必要だが、このような奉公や修業の慣行の広がりがあったからこそ、娘をカンピの下で修業させるといふ行為が成り立ったと言えよう。こうして、ソフォニスバは「女性」、「身分（貴族）」、「家業（父が画家でない）」の制約を越えて画家になった。この点に彼女の特殊性がある。ペルリンジェリは、ソフォニスバは「娘の活動に理解を示す家族に生まれるという幸運に恵まれていた。ルネサンスの父系社会が創造的な女性に課した途方もない障害に打ち勝った」⁵¹と述べている。しかし、ソフォニスバがこのような社会的制約や枠組みを越えられたのは、「娘の活動」への家族の「理解」や経済的支援という「幸運」だけではなく、その基礎を形成する教養教育の進展と教養として培った能力をさらに発展させる他家での修業といった社会的慣行の広がりがあったのである。

4. 師匠カンピの教育法とミケランジェロの指導

(1)カンピの教育法

では、画家カンピの家で彼女はどのような教育を受け、画家として大成したのであろうか。

1546年から1549年までソフォニスバとエレーナはカンピに画法を学んだ。カンピは「芸術の喜びを教え、叱らないで正し、お世辞を使わず褒めた」⁵²。彼女たちは見習いであったが、家族の一員のようにカンピの妻アンナのもてなしを受けカンピ家に約3年滞在した。アンナは若い2人の姉妹の付き添い婦人兼監督としても行動し、彼女たちを様々な危険から守った。ペルリンジェリによれば、カンピ家で行われた毎日のデッサンと学習を指導する家庭教師の訪問に加え、油絵と顔料の混合に関する初歩的レッスンもあった。描画によって2人は簡潔で流れるような線を引くことを学び、さらに空間の関係、遠近法、割合、光と影の複雑な作用などに関しても理解した。しかし、当時、女性が裸体のモデルや死体を描くことは禁じられていたもので、彼女たちは自分たちの体で理解したり、カンピら師匠の作品を写したりした。カンピの作品はクレモナの多くの教会を装飾していたので、彼女たちはそれらを写生することによって力をつけた。

当時の画家たちは、炭酸カルシウムまたは硫酸カルシウムの白い粉を用いたにかわベースの薄い層や鉛の下地とテレピン油による厚い層の作り方、干したウサギの皮からにかわを作る方法や植物の種と鉛を混合してオイルを作り、色を出す方法を学んだ。しかし、彼女たちはカン

ピの工房に男性と混じって作業を学ぶわけにはいかず、カンピの家の台所などを私的工房にして、オイルの調合方法などを学んだと言われている。⁵³また、ペルリンジェリは、ソフォニスバがカンピの「ピエタ」を写生することによって、「人物の引き伸ばし、身体の不均衡の強調、光と影のコントラストというマニエリズムの要素を吸収した」と指摘したほか、カンピの絵を土台としたソフォニスバの「ピエタ」(1550、ミラノ、ブレラ美術館)には、ミケランジェロの彫刻「ピエタ」(1498、ローマ、サンピエトロ教会)の静かな諦念の情を見せるマリアとの共通性やレオナルド・ダ・ヴィンチ (Leonardo da Vinci, 1452—1519) の sfumato 法からの影響、パルマ出身の画家パルミジャーノ (G.Fr.Parmigiano, 1503—40) とコレッジョ (A.A. Correggio, 1489—1534) からの影響があったことを指摘している⁵⁴。

カンピがミラノのスフォルツァ城の仕事をするためにクレモナから転居した後の1549年から3年間、ソフォニスバはやはりクレモナで画家ガッティに学んだ。ガッティはクレモナの聖シジスモンド教会天蓋の絵を描くためにアマールカーレに雇われていた。⁵⁵カンピもガッティもミケランジェロやラファエッロら同時代の著名な画家からの画法に影響を受け吸収していた。⁵⁶ペルリンジェリによると、このように多様な人々から影響を受け、「ソフォニスバは異なる二つのトレンドを身に付けた。抑制された上品なポーズ、調和のとれた色彩をもつ盛期ルネサンスの画法と抑制されず扇動的で細い姿態と明暗法をもつ、対照的なマニエリズムの手法を」。⁵⁷ソフォニスバが直接指導を受けたのはカンピとガッティであったが、彼ら二人が様々な画家からの影響を受けたこともあり、彼らの手法を学ぶことによって多くの画家からの間接的影響を受けたと考えられる。

(2)ミケランジェロの指導

父はカンピとガッティという二人の画家の下で修業させただけではなく、ミケランジェロに対しても娘の絵に対する指導を依頼した。父はミケランジェロに2通の手紙を送って依頼した。そのうち、1557年5月7日の手紙には次のように書かれている。

「私の愛娘ソフォニスバに貴方様がお示し下さいました栄誉と情け深い愛情に私ども家族は大変感謝しております。私は彼女に栄誉ある美德である絵画の訓練を始めさせました。(略)貴方様の線画 (uno vostro disegno) を彼女にお送りいただけませんか。娘はそれに油で色を付けます (colleisce in olio)。そして、責任をもって彼女の手で仕上げ必ず貴方様にお送りします」⁵⁸。

この申し出に対して、ミケランジェロは数枚の線画を送るとともに、彼女に「泣く少年」という難しいテーマの描画を描くよう要求した。ソフォニスバはミケランジェロの絵を写生し、また、末の弟アズドゥルバーレがザリガニにかまれて泣く様子を絵にしてミケランジェロに批評を求めてそれを送った。⁵⁹後にコジモ・ディ・メディチにこの絵を贈ったトンマーゾ・カヴァリエーリは、「とても描くのが難しい、泣いている子どもの絵」を書き上げたと評価している。⁶⁰これについては、ヴァザーリの『芸術家列伝』に批評が、『線画集』に写し⁶¹が掲載され

早田：16世紀イタリアにおける女子の教養教育と職業教育 ―画家ソフォニスバ・アングイッソーラを手がかりに―
 ている。美術史家のチャドウィックは、ミケランジェロから指導を受けた「その線画によってソフォニスバは、レオナルド・ダ・ヴィンチの骨相学研究が依拠していたロンバルディア地方における芸術的実験の伝統の中に確実に入ることになった」と位置づけている。また、この絵がカラヴァッジョ (M.M.da Caravaggio, 1571—1610) の「トカゲにかまれた少年」(1597) に影響を与えたとする説もある。⁶²

父は巨匠ミケランジェロの教えを仰ぐことを手紙で依頼するという大胆とも言えるような行動をとった。このエピソードから、父が娘の絵に関する類まれな才能を見出し、それを最大限に伸ばすために様々な方法をとって積極的に応援しようとしたことが分かる。また、この手紙からは父の愛情だけではなく、当時80歳のミケランジェロがソフォニスバの指導を拒否せず一定の配慮をしていたことも読みとることができる。ペルリンジエリは、ソフォニスバがその後ローマに2年間以上行き、そこでミケランジェロからキャンバスの準備の仕方や色の調合の仕方の改善方法を学び、解剖学的見方や遠近法について論じたと予想し、「彼女のミケランジェロからの学びは短く非形式的であるが、大きなインパクトを彼女に与え、彼女はローマで学んだことを新しい肖像画の作成に生かしたと指摘している。⁶³

ソフォニスバの画家としてのその後の活躍はスペイン王と夫によって支えられた。スペイン国王フィリップ2世の下で、イザベラ女王とオーストリアのアンナ女王の侍女として、また、宮廷画家として好待遇で迎え入れられ1573年まで14年間仕え、肖像画の秀作を数多く残した。また、彼女は38歳で結婚した夫(フィリップ王のお膳立てにより)、夫の死後48歳の時、再婚した夫にも支えられて、晩年まで旺盛な制作活動を続けた。⁶⁴

ソフォニスバの墓碑には次の文言が刻まれている。「ソフォニスバ、私の妻へ。肖像画に傑出し、世界的な女性画家の1人として記憶される。オラツィオ・ロメッリーノは愛するものを失った悲しみの中、この偉大な女性にこの小さな碑を捧げる」。⁶⁵この碑からは夫が彼女の仕事を理解し尊敬の念も持っていたことがうかがわれる。このように彼女は父や師匠から教養教育と絵画の指導を受ける機会を得たほか、スペイン王や夫からの支援を受けるなど生涯にわたって理解ある人々に恵まれ芸術活動を発展的に継続させることができたのである。

終わりに

本稿では、16世紀に活躍したソフォニスバ・アングイッソーラら姉妹の受けた教育に光を当てた。アングイッソーラら姉妹は教育熱心な父の下、絵画、音楽、ラテン語、文学などの教養・技能を獲得していた。父親はカスティリオーネ、ブルーニら人文主義者の思想に影響を受けていた。人文主義者の言説の中には、女性の能力を低くみる見方も一部で示されていた。しかし、女性の能力を男性と同等かそれ以上と評価する見方もあり、女性、特に上層階級の女性が絵画、音楽、ラテン語、文学に関する教養を身につけることを推奨する風潮が存在していた。また、女性にとっての教養は「優雅な雰囲気を身にまとうため」、「人を引きつけるため」、「共に人生

を楽しむため」という位置付けにとどまっている面があったが、教養それ自体については、15、16世紀の思想の中には、古典を自己の認識の形成と関連づけたり、音楽を精神の調和や苦悩の緩和、神への感謝と関わるものとして捉えたりする思想や、総合的知として絵画・彫刻を位置付ける思想も存在していた。

このような思想に影響を受けて、父の娘たちに対する積極的な教養教育が行われた。その過程でソフォニスバが示した才能によって、父の教育に対する配慮はさらに高まった。ソフォニスバとその父の関係は、家庭教育が父親の重要な役割であったこの時代に、父親が息子に対する教育ばかりではなく娘に対する教育でも大きな役割を果たしていた実例として見ることもできるのである。彼女は父の尽力で画家カンピやガッティの家で修業する機会を得、巨匠ミケランジェロからの指導も受けることができた。これらの教育を土台にして技術力を培った上、スペインに渡っては王家の宮廷画家として大成し、宮廷画家を辞した後も夫の協力を得て晩年まで芸術活動の継続を遂行できたのである。

美術学院への門戸が女性に開かれておらず、画家の工房からも女性が排除されていた時代において、ソフォニスバが「女性」、「身分（貴族）」、「家業（父が画家でない）」の制約を乗り越えて画家になれたのは、「娘の活動への家族の理解」や経済的支援だけではなく、その基礎を形成する教養教育の進展もあった。当時の教養教育は職業的自立を目的としていなかったが、教養教育を推奨する土壤が生まれたことで教育を受ける機会が広がり、それによって女性の実力をつけることで職業と結びついて発展する方向が生まれたと考えられる。さらに、教養として培った能力を発展させる他家での修業や奉公といった社会的慣行の広がりがあったことを指摘した。

しかし、「ルネサンスが終わるまでに、性によって規定された女の役割の固定性は社会と文化によって再認識され、女の状況は改善されるどころか後退してしまった」⁶⁶という説もある。そして、現実には、ソフォニスバもアルテミシア・ジェンティレスキも18世紀から19世紀には歴史から葬り去られる。ルネサンス期末からこのような後退がなぜ生じたのかについては稿を改めて考察したい。

注

¹ I.S.Perlingieri, *Sofonisba Anguissola, The First Great Woman Artist of the Renaissance*, New York, Rizzoli, 1992.

² S.F.Padgan, *Sofonisba Anguissola. A Renaissance Woman*, Natl Museum of Women in the Arts, 1995.

³ N.Heller, *Women Artists*, New York, Abbeville, 2003 (1987).

⁴ W.Chadwick, *Women, Art, and Society*, New York, Thames & Hudson world of art, 2003

- 早田：16世紀イタリアにおける女子の教養教育と職業教育 —画家ソフォニスバ・アングイッソーラを手がかりに— (1990).
- ⁵ M.Borghini, *Sofonisba. Una vita per la pittura e la libertà*, Milano, Spirali, 2006.
- ⁶ D.Pizzagalli, *La signora della pittura, Vita di Sofonisba Anguissola, gentildonna e artista nel Rinascimento*, Milano, Rizzoli, 2003.
- ⁷ O.Pinesi, *Sofonisba Anguissola, un "pittore" alla corte di filippo II*, Milano, Serene, 1998.
- ⁸ F.Caroli, *Sofonisba Anguissola e le sue sorelle*, Milano, Mondadori, 1987.
- ⁹ D.Malignaggi, *Sofonisba Anguissola a Palermo*, Palermo, Stampa, 1981.
- ¹⁰ C.Milanesi e E.Fezzi, *Sofonisba Anguissola, pittrice cremonese (1530-1628?)*, Cremona, 1970.
- ¹¹ E.Garin, *L'educazione in Europa (1400-1600): problemi e programmi*, Bari, Laterza, 1957.
- ¹² 7人目の唯一の息子だけは画家にはならず家業を継承した。N.Heller, op.cit.,p.15.
- ¹³ 次女エレナはその後修道院に入った。修道院では読み書きを学ぶ時間があったが、修道女はラテン語よりも主にその土地の言葉を使って信仰と関係の深い道徳劇などを作り上げたと言われる。ガレン『ルネサンス人』近藤恒一、高階秀爾他訳、岩波書店、1990年、p.396。(E. Garin, *L'uomo del rinascimento*, Roma, Bari, Laterza, 1988.)
- ¹⁴ F.Caroli, op.cit.,p.22. 三女ルチアは25歳の若さで亡くなった。
- ¹⁵ クレモナ聖アガタ教会「聖家族」をアンナ・マリア作とするのは異論がある。M.Marubbi, *Catalogo delle collezioni del museo civico di cremona, La pinacoteca ala ponzone il cinquecento*, Milano, Silvana, 2003, p.110.
- ¹⁶ S. Anguissola, *Self-Portrait*, 1554. Kunsthistorisches Museum, Vienna. I.S.Perlingieri, op. cit.,p.81.
- ¹⁷ I.S.Perlingieri, *ibid.*,p.12.
- ¹⁸ L.Anguissola, *Self-Portrait*, 1557. Civico Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco, Milano. I.S.Perlingieri, *ibid.*,p.99.
- ¹⁹ C.Milanesi e E.Fezzi, op.cit.,p.6.
- ²⁰ S.Anguissola, *Self-Portrait*, 1556-56. Museo Nazionale di Capodimonte, Napoli. I.S. Perlingieri, op.cit.,p.76.
- ²¹ S.Anguissola, *Self-Portrait*, 1561. Earl Spencer Collection, Anthorp. I.S.Perlingieri, *ibid.*, p.116.
- ²² C.Milanesi e E.Fezzi, op.cit.,p.6.
- ²³ S.Anguissola, *Portrait of Amilcare, Minerva, and Asdrubale Anguissola*, 1557-58, Nivaagaards Malerisamling, Niva Denmark. I.S.Perlingieri, op.cit.,p.89.
- ²⁴ N.Heller, op.cit.,p.15.
- ²⁵ カステイリオーネ『宮廷人 Baldassarre Castiglione Il Cortegiano』清水純一、岩倉具忠、

- 天野恵訳注、東海大学出版会、1987、p.447。(B.Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, Venetia, 1528.)
- ²⁶ 同上、p.453。
- ²⁷ 同上、p.511。
- ²⁸ P.P.Vergerio, *De ingenuis moeibus et libera-libus adulescentiae studiis liber*, Edi. C. Kallendorf, *Humanist Educational Treatises*, London, 2002, p.2. 前之園幸一郎・田邊敬子訳『イタリア・ルネッサンス教育論』明治図書、1975年、p.5。
- ²⁹ L.Bruni, *De studiis et litteris liber ad baputistam de malatestis*, Edi. C.Kallendorf, *ibid.*, pp.93-97. 前之園幸一郎・田邊敬子訳、同上、pp.77-81。
- ³⁰ W.Chadwick, *op. cit.*,p.78.
- ³¹ D.Pizzagalli, *op.cit.*,p.26.
- ³² J.L.Vives, *The Education of a Christian Woman—a sixteen-century manual—*, Chicago, The University of Chicago, 2000, pp.64-65.
- ³³ エラスムス他『世界の名著22 痴愚神礼讃 対話集』中央公論社、1980、p.254。(D.Erasmi, *Colloquia*, 1518)
- ³⁴ カステイリオーネ、前掲書、p.447。
- ³⁵ E.Garin, *L'educazione in Europa (1400—1600)*, *op.cit.*,pp.158-159. ガレン『ヨーロッパの教育』近藤恒一訳、サイマル出版会、1974年、pp.156-157。
- ³⁶ カステイリオーネ、前掲書、p.447。
- ³⁷ E.Garin, *L'educazione in Europa (1400—1600)*, *op.cit.*, p.114, p.118. ガレン『ヨーロッパの教育』前掲書、p.115、p.118。
- ³⁸ カステイリオーネ、前掲書、p.163。
- ³⁹ 同上、p.165。
- ⁴⁰ E.Garin, *L'educazione in Europa (1400—1600)*, *op.cit.*,pp.126-127. ガレン『ヨーロッパの教育』前掲書、p.129。
- ⁴¹ W.Chadwick, *op.cit.*, p.86.
- ⁴² 聖パオロ・フオリ教会の聖ステファノのMartyrdomなど多くの作品を描き、ローマのアカデミー会員に選出された。また、彼女は11人の子どもの母親でもあった。
- ⁴³ W.Chadwick, *op.cit.*, pp.32, 33, 38, 100-105, 249. N.Heller, *op.cit.*,p.15. R.ロンギは1916年の論文でアルテミシアを「美術史上に現れた最初の女流画家」と位置付けた。
- ⁴⁴ 前之園幸一郎・田邊敬子訳、前掲書。
- ⁴⁵ I.S.Perlingieri, *op.cit.*,p.15.
- ⁴⁶ B.Campi. *Santa Cecilia e Caterina*, 1566. Cappella di Santa Cecilia e Caterina, San Sigismondo, Cremona. 筆者撮影

早田：16世紀イタリアにおける女子の教養教育と職業教育 —画家ソフォニスバ・アングイッソーラを手がかりに—

- ⁴⁷ I.S.Perlingieri, op.cit., p.42.
- ⁴⁸ O.Pinesi, op.cit., p.11.
- ⁴⁹ I.S.Perlingieri, op.cit., p.24.
- ⁵⁰ M.Barbagli e D.I.Kertzer (a cura di), *Storia della famiglia italiana 1750-1950*, Bologna, Il Mulino, 1992, p.20.
- ⁵¹ I.S.Perlingieri, op. cit. p.15.
- ⁵² Ibid., p.42.
- ⁵³ Ibid., p.43.
- ⁵⁴ Ibid., p.47.
- ⁵⁵ Ibid., p.52.
- ⁵⁶ ガッティはカミッロ・ボッカッチーノから直接影響を受けた。O.Pinessi, op.cit., p.14.
- ⁵⁷ I.S.Perlingieri, op.cit.,p.55.
- ⁵⁸ Ibid., pp.67-68. W.Chadwick, op.cit.,p.79.
- ⁵⁹ Ibid. N.Heller, op.cit.,p.15. S.アングイッソーラ作、カニに嘯まれるアズドゥルバーレ、ナポリ、カーポディモンテ国立博物館。
- ⁶⁰ C.Milanesi e E.Fezzi, op.cit.,pp.7-8.
- ⁶¹ 写しは本物よりも線が硬く荒い。
- ⁶² I.S.Perlingieri, op.cit.,p.74.
- ⁶³ Ibid., p.75.
- ⁶⁴ 彼女のアトリエにはヴァン・ダイクら多くのアーティストが芸術を学びに訪れた。N.Heller, op.cit.,p.16.
- ⁶⁵ I.S.Perlingieri, op.cit.,p.208.
- ⁶⁶ ガレン 『ルネサンス人』前掲書、p.367。